

LA MAREDEDÉU DE QUERALT

Rosa Alcoy

La història del santuari de Queralt es troba unida a la llegenda de la seva marededéu (1). És aquesta una imatge que pertany al grup de les marededéus trobades i que podem integrar, per tant, entre aquelles peces que remunten la seva existència o aparició a un descobriment fortuït, envoltat sovint de tota una sèrie de fets prodigiosos. Diu la tradició que la Verge amb el Nen de Queralt va ser localitzada per un pastor, que segons sembla treballava per al casal Altarriba. Un dels bous, fugint de la vacada, el va guiar fins una cinglera del Castell de Berguedà, on l'animal perseguit pel pastor, tot agenollant-se davant les efigies de la Verge i el Nen, li havia d'indicar el lloc concret en què es trobava la talla avui conservada. Diverses vegades assajaria el pastor, meravellat, d'emportar-se l'efígie i donar a conèixer la seva important descoberta, però cop rera cop la marededéu desapareixeria per tal de retornar sense dilació al seu primer emplaçament. Com succeeix en semblants situacions i esdeveniments sobrenaturals també relacionats amb els trasllats de relíquies, l'actuació divina —significada en els moviments de l'escultura— s'interpretà com a una resistència de qui no desitja canviar d'ubicació (2). En conseqüència, el fet era indicatiu de la voluntat de la marededéu de ser venerada *in situ*, convertint l'emplaçament d'origen en permanent (3). D'una manera tan simple i al mateix temps tan arrelada en les creences d'una part de la població, es va legitimar la construcció del santuari de Queralt com un fet volgut per la mateixa divinitat representada en la imatge.

Les discussions sobre l'època en què s'havia d'emmarcar la troballa del bou i el pastor es justifiquen per la falta de documentació concreta, i van tenir lloc al marge de les característiques de la Verge de Queralt com a objecte artístic. Tot i així, moltes de les datacions pro-



Imatge de la Mare de Déu de Queralt abans de la restauració de l'any 1916.

ARXIU LUIGI

posades es vinculen amb el que és considerat, en cada cas i de forma aproximada, el temps que correspon a la factura de la marededéu. Com podem veure, aquest apriorisme, que ens detura en la qüestió de la troballa com a moment més o menys relacionat amb la confecció de l'escultura, va portar a consideracions cronològiques del tot inversemblants, que remetien al període en què la zona era sotmesa als sarraïns, quan seria amagada per por dels ultratges dels infidels. Per a altres, és clar que una peça

del s. XIII o del XIV difícilment va poder ser amagada en temps del domini de l'Al-Andalus o de la Marca. Es fa al·lusió a una època indefinida i a un perquè desconegut que generaria la desaparició i el posterior retrobament de l'estatueta mariana.

Per la meua part, abordaré l'estudi de la imatge prescindint de la seva història llegendària, encara que és convenient no passar per alt alguns documents aplicats a la justificació del descobriment, en tant que poden convertir-se en arguments a favor de l'encàrrec i elaboració de l'obra en una determinada època i servir com a raons per parlar de la seva producció *ex novo*. En aquesta direcció, el nostre problema serà no el de la reaparició o descobriment de la imatge, sinó el de la seva realització tangible i material.

La marededéu de Queralt dins la història de l'art

Al marge de la llegenda i la seva justificació, prou interessant per ella mateixa, és possible estudiar la marededéu de Queralt com a objecte artístic des de les perspectives que obre la història de l'art. Sense obviar algunes intervencions posteriors a la realització de l'escultura, i que comentarem més tard, ens trobem davant d'una talla de fusta d'època gòtica d'uns 50 cm d'alçada. La Verge apareix en posició frontal, asseguda sobre un escambell i amb l'Infant hieràtic i dret situat damunt del seu genoll esquerre. Una oreneta sembla haver aterrat sobre la mà dreta de la Mare, substituint algun altre atribut i equilibrant mínimament el pes del Nen. Aquest, que vesteix túnica fins als peus, es troba en actitud de beneir, i porta un llibre a la mà esquerra. La Verge, per la seva banda, vesteix túnica de coll rodó agafada amb cingol a la cintura i coberta amb mantell, que es tanca a l'alçada dels ge-



Imatge de la Mare de Déu, després de la restauració l'any 1916.

ARXIU LUIGI

nolls. Un vel curt li amaga els cabells. Ambdues figures porten corones metàl·liques afegides; distintiu de reialesa que en el cas de la Verge substitueix una corona original en fusta, que seria serrada per tal de poder-hi ubicar la metàl·lica.

Abans de fer un judici històric de la peça és interessant considerar els diferents estadis pels quals aquesta ha passat. Com tantes altres imatges del seu tipus, durant l'època del Barroc —recordem que l'actual edifici de Queralt és obra del segon quart del s. XVIII— es va convertir en una figura vestida. Potser aquesta modificació ajudarà a explicar en alguna mesura la greu desproporció existent entre les dues mans de Maria. La dreta és gran i de dits fins i separats, mentre que l'esquerra, ocupada en sostenir el Nen, és proporcionalment molt petita i d'execució diferent. Cal pensar, per tant, en algun tipus de rectificació obligada en el moment de vestir la imatge i, alhora, en una posterior operació del restaurador. Una fotografia antiga que ens proporcionà Rosa Serra ve a

confirmar plenament aquesta idea, mostrant la figura amb els dits de la mà dreta escapçats. Sabem que va ser el 1916 quan se li tregueren els vestits definitivament. D'altra banda, arran de la Coronació canònica del mateix any, es produí una intervenció duta a terme a Barcelona (4). La figura estofada i pintada aleshores té avui dia una fisonomia distinta a l'original, la qual en realitat és clarament emmascarada. Els esmentats additaments dificulten de manera considerable el seu estudi i les conclusions que poguem o no extreure sobre el caràcter i el context medieval de l'obra.

Sigui com sigui, la marededéu de Queralt viuria tot un període de la seva existència integrada, amb mantell de roba i una gran corona, en el retaule setcentesc que presidiria el nou recinte. Les seves representacions anteriors al 1916 mostren la figureta embeguda per les abundants robes. Cal fer notar una rajola de València conservada en una de les sales de l'ermita, alguns boixos i una estampa del 1796, obra de Pere Puig i gravada per Agustí Sellent de Barcelona. Entre les representacions destacades per Armengol en sobresurt una de Marià Fortuny, que el 1858 féu una interpretació de l'estampa antiga. Observem que entre una i altra reproducció de l'escultura hi ha constància d'una intervenció, duta a terme el 1850, quan el cap del Nen, corcat i en mal estat, caigué, obligant a una substitució de la testa original (5).

La restauració del 1916 i les joies de la Coronació canònica

La restauració del 1916 va llevar alguns elements que amagaven el caràcter de l'escultura, però també cal advertir que simultàniament en va incorporar de nous. Fotografies de l'època permeten descobrir-ne els principals (6). D'una banda, ens fixaríem en un tron o cadira de bronze de llunyana ascendència neogòtica, amb una àmplia base i amb els quatre extrems rematats per pinyes. Tanmateix, allò que potser fóra més interessant són les joies que havien d'enriquir la imatge. En particular les dues corones, la de l'Infant i especialment la de Maria, que podem posar en relació amb l'acte rellevant de la Coronació canònica, promoguda pel P. Joan Potius. Totes dues corones, embellides amb una abundant pedreria, eren mostra d'un complex model que insinua la

presència d'una papallona en la part frontal i més important del remat.

A les corones cal afegir-hi un fermall que es disposà sobre el pit de Maria i que, en ser un element afegit, hem de considerar sense més funció que l'eminentment decorativa. Finalment l'orenetta seria també producte d'aquests nous temps.

Pel que fa a les joies —s'esmenten les corones en particular—, Mn. Joan Santamaria recull una valuosa informació que retrobem encara més detallada a l'*Expedient Oficial de la Coronació* i en alguns documents de l'arxiu municipal de Berga. Realitzades a partir d'altres peces donades per particulars (179 joies d'or, 155 de plata, 19 de platí i unes 114 pedres precioses), les corones —i potser també el fermall— van ser conformades a la Casa Cabot de Barcelona. El cost de realització fou assumit per Agustí Masana, fundador de la popular escola d'Arts i Oficis de Barcelona que duu el seu nom (7). Pel que fa als orfebres, sabem que l'establiment escollit havia estat creat per Francesc Cabot i Ferrer, nascut a Mataró el 1820, autor, entre altres objectes per a Montserrat, d'una de les corones (1881) que posseeix la marededéu del monestir. Mort a Barcelona el 1895, la seva tasca trobaria continuïtat en l'obra dels seus fills, Francesc, Emili (1854-1924) i Joaquim Cabot i Rovira (1861-1951), que a més del treball com a joiers desenvoluparen també altres activitats relacionades amb l'art, les finances i la política (8). Haurem d'atribuir les joies de la Coronació de la marededéu gòtica de Queralt a aquests artífexs actius el 1916, i potser a una col·laboració dels seus tallers. Emili, col·leccionista d'art, és considerat fonamentalment com a maquetista de les joies, mentre es reserva el qualificatiu d'orfebre per a Joaquim. En qualsevol cas, és aquest darrer el que consta en la documentació de l'època com a receptor i realitzador de l'encàrrec.

La configuració final de les peces havia de ser summament atractiva, afirmació que corroboren les fotografies i els materials emprats. Per a la corona de la Verge s'esmerçaren 712 grams d'or i 184 de plata fina, amb encastrament de 8 brillants, 3 turmalines, 4 brillants aiguamarines, 541 diamants, 2 turqueses matrix, 13 topacis, 16 jacints, 28 mitges perles, 10 granats, 100 robins, 17 amatistes, 4 calcedònies, 2 malaquites, 4 òpals, 90 maragdes i 8 cornalines, de manera que el

conjunt pesava 909 grams en total. La del Nen, raonablement més petita, era constituïda per 95 grams d'or i 24 de plata amb 12 brillants, 99 diamants, 12 jacints, 4 turmalines, 36 robins, 11 topacis, 4 ametistes i 16 maragdes (121 grams en total) (9).

Malauradament, durant la Guerra Civil es destruï el retaule barroc de Queralt (10). La Verge fou salvada, però no es pogué impedir la pèrdua de les joies que he esmentat, desaparegudes aleshores, i que constituïen un interessant exemple de l'orfebreria catalana de les primeres dècades del s. XX, encara amb un cert regust modernista. En aquest sentit, el caràcter de les joies s'adiu amb el de la Cova de Queralt, un exemple del que serien les prolongacions de les formes de l'anomenat Modernisme. S'ha fet al·lusió a una morfologia gaudiniana i organicista que integra en el paisatge la construcció de la Cova, anomenada de Sta. Helena. Tanmateix, s'observa en les seves formes el perfil del que havien estat algunes de les aportacions de l'historicisme vigent dins del concorregut ball de màscares de l'arquitectura del segle XIX (11). En el cas dels treballs d'orfebreria caldria parlar del pes específic d'una tradició que mana al llegat del mataroní Francesc Cabot i Ferrer, argenter i orfebre, sobre l'actualitzada producció de la Casa Cabot, en mans dels seus fills i successors en l'ofici en les etapes de culminació modernista i també dins els nous paràmetres oberts pels noucentistes.

El Nen dret sobre Maria entronitzada. A l'entorn de l'origen i difusió d'una tipologia gòtica

Els aspectes més originals de la marededéu de Queralt relacionen la seva iconografia amb una de les tipologies gòtiques que es difonen a partir del s. XIII, per bé que a Catalunya aquest tipus assoleix veritable difusió al llarg de la centúria següent, i en particular a la seva segona meitat. Em refereixo, és clar, a aquelles imatges en què Jesús se situa dret sobre la falda de la seva mare, asseguda sobre setial. Divulgada en època gòtica i sobretot a partir de models francesos (12), es tracta d'una variant que també s'aplicà en treballs en vori (13) i en produccions italianes que tenen brillants exponents en l'obra d'escultors (Giovanni Pisano, Tino di Camaino,



Detall del peu de la Verge esclafant un animal indefinit, símbol del mal.

ARNAU LUIGI

Giovanni di Balduccio, Paolo di Giovanni...) i pintors (*Maestà* de Santa Maria dei Servi, *Maestà* de Simone Martini, Giuliano da Rimini, Niccolò di Ser Sozzo...) del tres-cents i en algun cas anteriors a aquesta data (14).

A l'escultura catalana localitzariem una primera possibilitat de penetració per la via oberta des d'Itàlia a l'entorn del grup de l'obrador pisà que treballa en el sepulcre de santa Eulàlia de la catedral de Barcelona, ja que en la mateixa línia estilística es definiria el tipus a partir de treballs realitzats al Camposanto de Pisa i en altres espais de la localitat toscana (15). Les marededéus atribuïdes a Lupo di Francesco en serien una guia important. El contacte de mestres catalans amb aquests obradors —encara que pogueren donar-se també alternatives— seria al meu parer un factor fonamental per entendre les primeres derivacions d'aquest model en el nostre marc i a la primera meitat del s. XIV. Entre elles hem de tenir en consideració precisament els casos barcelonins de Nen dret sobre la falda de Maria. Així, podem subratllar la representació de la clau de la volta principal de la cripta de santa Eulàlia, anterior de poc al 1339 i associada en alguna ocasió als treballs de Jaume Cascalls (16). En la mateixa direcció també esmentarem una talla, malauradament mutilada pel que fa a la presència de l'Infant, que conserva el Museu Marés i a l'entorn de la qual

s'han agrupat recentment treballs en pedra que n'aclareixen la tipologia i el context estilístic. La peça del Marés és per a nosaltres particularment interessant, ja que ens facilita un exemplar en fusta que ha adoptat l'esquema present a Queralt (17). Altres exemples interessants es troben sovint en materials com la pedra o l'alabastre; d'aquest darrer era la imatge perduda de la marededéu del Sol de Pont de Roda de Ter, que reproduceix el tipus que ens ocupa (18).

Pel que fa a altres talles catalanes amb aquesta particularitat cal advertir l'existència d'un grup de peces relacionades amb Lleida força notori. Una de les obres de més qualitat a què ens referim es conserva, després d'una restauració recent, a les sales del Palau Episcopal, ocupades pel Museu Diocesà de Lleida (19). A més de la tipologia general, i malgrat que, com sabem, la pintura i estucats emmascaren la Verge de Queralt, el rostre somrient de les marededéus podria ser una nova raó per unir l'anàlisi d'aquestes produccions. Tot i així, l'equivalència no pot ser total, i la Verge de Lleida supera en qualitat clarament la de Queralt, sent, d'altra banda, una imatge més antiga que associariem al segon quart del s. XIV.

L'anàlisi d'una marededéu de procedència desconeguda, pertanyent avui dia també al Museu Marés, em va induir a connectar l'esmentada escultura amb algunes peces de fusta conservades a Lleida



Imatge de la Mare de Déu de la segona meitat del segle XIV. Museu Marès, núm. inventari 1365.

MUSEU MARÈS

da o procedents de la seva àrea. Entre elles es troba una figura de santa Anna amb la Verge i altres imatges de santes o de la Verge i l'Infant, sense oblidar la peça del Museu Diocesà amb el Nen dret, puix que aquesta era també la solució triada en l'obra més secundària del museu barceloní que em va permetre, però, d'iniciar l'estudi i ampliar la sèrie que ara tractem (20). D'aquesta manera insinuava un context per a un conjunt d'obres que, en darrera i, a la vegada, primera instància, em menaven a la recerca de nous patrons en la geografia italiana (21).

L'enquadrament de la iconografia peculiar definida a Queralt pertoca a un marc d'exemples tres-centistes catalans que assoleix un abast que depassa el de la troballa casual. Fins i tot és possible parlar del Nen dret damunt la Verge quan al grup de Mare i Fill s'hi afegeix la més gran figura de santa Anna. P.e., en un d'aquests grups que Manuel Trens qualificava de «*santa Anna-triple*», i que va formar part de la col·lecció Dalmau de Barcelona (22). Això no obstant, l'escultura de Queralt presenta un tret poc habitual que la separa de totes les imatges que he citat fins ara. Un detall curiós reduït a unes mínimes proporcions reclama la nostra atenció per descobrir sota el peu esquerre de Maria un petit

animal. La presència de la bestiola obliga l'escultor a aixecar un dels genolls de la marededéu, de forma que l'alçada entre el dret i l'esquerre és força desigual. Pel que fa a la identificació de la figura subjugada haig d'advertir que ha estat font de polèmica, ja que mentre alguns hi han vist una representació del bou de la llegenda, altres hi han buscat alternatives més o menys clàssiques o estandaritzades; entre les quals cal destacar, en un extrem, la referència genèrica a les forces del mal vençudes o, en l'altre, la representació d'una faristela.

La relació entre la imatge de la Verge i el Nen i diversos animals subordinats o arraulits als seus peus és una nota que no podem considerar infreqüent, per bé que la majoria de representacions en prescindeixen. Els versets del salm XC (*Conculcabit leonem et draconem*) van ser aplicats indistintament a Crist i a la Verge. Maria, capacitada per humiliar la serp o el drac que amaguen la figura del diable, sotmet i trepitja el mal que aquests representen en algunes figuracions pintades i esculpides (23). Per bé que la divulgació d'aquest patró en temps del Gòtic sigui prou estesa, la talla de Queralt mostra una figura en excés ambigua, que costa d'identificar tant amb les imatges del drac o la serp malignes com amb els temes lleonins adequats al tron de Salomó.

Tot i així, diverses vegades s'ha considerat la presència en la talla de Queralt d'una bestioleta que actua com a símbol i que pot entendre's com a protesta contra l'heretgia dels albigesos, en tant que la Verge victoriosa aixafa l'animal. Es tractaria per tant, en termes generals, d'un triomf sobre el mal, encarnat en aquest cas en les heterodòxies del s. XIII (24). En altres ocasions, sense plantejar la qüestió de l'abans i el després de la reaparició prodigiosa, es creu veure en aquell la representació d'un diminut bou ajagut (25). És obvi que aquesta integració actuaria *a posteriori* com a indubtable referència al descobriment, de manera que, des de la nostra perspectiva, posaria de relleu la ingenuïtat de l'escultor i els que encarregaren la imatge, si realment havien de legitimar la marededéu que ens ha arribat com aquella que va ser objecte de la mítica troballa.

El discurs podria ser molt diferent si entenem la imatge de Queralt com a obra que es fa ressò del fet miraculós que té per protagonista el bou i, que,

com tantes altres imatges, en particular de sants, enclou entre els seus distintius la bèstia, en aquest cas positiva, convertida en tret peculiar i distintiu que equivaldria en altres casos als atributs. No hem de passar per alt l'existència d'imatges de la Verge de Queralt, com aquella que es fa ressò del perfil set-centista de la marededéu vestida i que integra sobre una peanya els temes del bou i el pastor.

Cronologia i estil.


Algunes conclusions

Les datacions defensades per a la marededéu de Queralt han oscil·lat des d'extremes absolutament inadmissibles, que la feien correspondre al s. X i fins i tot als s. VI i VII (26), passant per la no menys improbable datació dins el Romànic (s. XI i XII) (27), a un més raonat emplaçament en els marges del Gòtic. Alguns autors han advertit encertadament que la marededéu de Queralt no té res de romànica (28).

Eduard Junyent, per la seva banda, era partidari d'una datació en el canvi dels s. XIII-XIV.

L'enquadrament de la peça ha de fer-se dins de la nova època gòtica (29), encara que no sense algunes precaucions. Tot i la més ponderada i ajustada qualificació dins del Gòtic, aquesta no deixa de ser, per bé que sigui la millor d'entre les cronologies defensades, un xic optimista si hom pensa en un primer Gòtic del XIII o primeries del XIV, com sembla ser el fet generalitzat entre els estudiosos que s'han referit a la talla. Les referències a una capella gòtica o església primitiva de Queralt feta bastir cap a mitjan s. XIV per un mercader de Berga anomenat Francesc Garreta no es poden passar per alt (30) en el moment de considerar l'origen d'una talla que, en qualsevol dels casos, no seria anterior al s. XIV. És més, els trets tipològics i les relacions que és possible establir amb altres escultures catalanes aconsellen endarrerir la datació al menys fins a la segona meitat del s. XIV. En aquest sentit, no seria il·lògic atendre al possible vincle entre la iniciativa constructiva del mercader Garreta —que dotà el santuari amb la quantitat de 15 lliures que devien pagar-se de les seves rendes de les baronies de Pinós, Mataplana i Bagà— i la realització d'una nova marededéu; fet que, òbviament, no elimina la possible existència d'una imatge ante-

rior, substituïda en un moment de renovació, com ha succeït en tants d'altres casos.

Per tant, sense poder asseverar massa sobre l'originalitat física de la talla que avui es conserva mentre no es realitzi una restauració moderna de l'obra o els tipus d'anàlisis més convenients, podem admetre que en allò essencial la seva configuració respondria a la d'una peça gòtica d'entrat el s. XIV, molt modificada, però, en el seu caràcter primitiu per successives intervencions. No debades entre les peces que se li poden acostar d'entre aquelles que pertanyen a una mateixa tipologia destacaríem especialment una talla del Museu Episcopal de Vic catalogada dins el segon terç del s. XIV (31) 

NOTES

1. Vegeu: ARMENGOU i FELIU, Mn. Josep. *El Santuari de la Mare de Déu de Queralt. Notícia Històrica*, Granollers, Editorial Montblanc, 1971.
2. A més del cas de les talles que es resisteixen a ser traslladades, són prou coneguts els casos de les relíquies d'alguns sants que actuen semblantment. Recordaré com exemple el que uneix els destins de sant Esteve i sant Llorenç a Roma en el context de la llegenda del primer, que ens explica la història de l'endimoniada Eudòxia, filla de Teodosi.
3. La primera notícia d'aquest relat es fa remuntar a mitjan s. XVII, ja que el pare Narcís CAMÓS, en el seu llibre *Jardín de Maria*, cap. XI, llibre novè, Barcelona, 1657, recull la tradició difosa a Berga en aquella època i vigent fins l'actualitat (vegeu SANTAMARIA ROVIRA. *La Mare de Déu de Queralt* (resum històric i novena), Berga, 1930, p. 19-20; ARMENGOU i FELIU. *El Santuari...*, p. 28-29).
4. SANTAMARIA. *La Mare de Déu...*, p. 52; BALLARÍN, J.M. *Queralt, Rasos de Peguera*, edicions de l'Albí, Berga, 1988, p. 44 i 56.
5. ARMENGOU. *El Santuari...*, p. 33.
6. La restauració va ser portada a terme als tallers de Dionís Renard (carrer Diputació, núm. 271 de Barcelona). El 24 d'agost del 1916, la Junta Permanent per a la Coronació aixecà l'acta de recepció de la marededéu restaurada que havia sortit per a aquesta fi el 10 d'abril del mateix any (vegeu el *Lligall 728* de l'Arxiu Municipal de Berga, documentació que gentilmente ens va fer conèixer Rosa Serra). Pel que fa a la fotografia posterior a la restauració del 1916 es publicà a BALLARÍN. *Queralt...*, fig. 59.
7. Vegeu *Coronación canónica de intra. Sra. de Queralt. Expediente oficial*, Madrid, Imprenta Ibérica, 1916, on figura l'inventari complet de les joies donades per particulars i pel santuari i destinades a la marededéu (ID, p. 20-23). SANTAMARIA. *La Mare de Déu...*, p. 56, 57; remeto també a aquests escrits en allò tocant a la significació i importància de les festes preparatòries i dels actes de Coronació canònica de la Patrona de Queralt, que culminaren el 3 de setembre de 1916 (Idem., p. 51-55). A més són interessants els documents de l'Arxiu Municipal de Berga, *Lligall 728*, on consta la recepció de les joies destinades a la Verge que té lloc el 24 d'agost de 1916. Joaquim Cabot fa lliurament de «dos coronas de oro, de estilo románico adornadas con algunas aplicaciones de plata fina y mil ochenta piedras preciosas» (ID., p. 16). Les joies no aplicades al disseny són retornades també en aquest acte, en què queda certificada la important contribució d'Agustí Massana. Vegeu també VILADÉS, Ramon i SERRA, Rosa. «Inventari del patrimoni artístic i documental, religiós i civil, desaparegut durant la guerra civil», L'EROL, núm. 28, 1989, p. 41-58, i en particular p. 53 i 57.
8. Vegeu les veus corresponents als Cabot i Ferrer, i Cabot i Rovira, a càrrec de Josep MAINAR, a la *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 4, Barcelona, 1973, p. 61, i altres estudis d'aquest autor a *L'Art Català*, vol. II, Aymà, Barcelona, 1958. També Núria de DALMASES i Daniel GIRALT-MIRACLE. *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, p. 176 i 188, per bé que no es fa menció de peces atribuïbles a aquests autors, llevat de les relacionades amb Montserrat i l'abat Marcet (custòdia, reliquiari, calze, i pectoral); es considera particularment la producció de Joaquim Cabot i Rovira dins l'onada modernista influïda pel parisenc Cartier. En qualsevol cas, que durant l'etapa en què Joaquim Cabot presidí l'Orfeó Català es construís el Palau de la Música per part de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner és un fet clau per entendre el context en què cal ubicar la personalitat del polifacètic joier que va fundar i dirigir *La Veu de Catalunya* (1899), actuant com a crític d'art amb pseudònim (Dr. Franch) a la *Renaixença*, col·laborant a la *Il·lustració Catalana...* la recerca dels seus arxius ens portaria a una investigació minuciosa en què caldria sondejar també l'herència rebuda per la casa Sanz de Madrid, a la qual va traspasar el seu establiment el 1943. Per a altres referències als Cabot vegeu ALCOLEA, Santiago. «L'orfebreria barcelonina del segle XIX», *D'Art*, núms. 6-7, 1981, p. 141-193.
9. SANTAMARIA. *La Mare de Déu...*



Les coronas del 1916, ofertes per subscripció popular.

ARXIU



Una de tantes imatges romàniques conservades al Museu Episcopal de Vic.

ARXIU

- p. 56-57.
10. El retaule actual es realitzà entre el 1598 i el 1662.
 11. BALLARIN. *Queralt...*, p. 64-65.
 12. FORSYTH, William H. «The Virgin and Child in French Fourteenth Century Sculpture. A method of classification», *The Art Bulletin*, 1957, XXXIX, p. 171-182, figs. 18, 20-24.
 13. Els primers exemples coneguts remetent precisament al món dels altars de vori (vegeu KOECHLIN, Raymond. *Les ivoires gothiques français*, 3 vols., París, 1968 (reimpression), planches ns. 12, 78, 103, 142, 668, 678, 676, 693, 696, entre altres possibles casos).
 14. Vegeu ISHINABE, Masumi. «La Maestà di Simone Martini e la diffusione del Bambino stante e benedicente nell'arte italiana», *Antichità Viva*, núm. 13, 1980, p. 7-13, on es defensa l'origen francès de la tipologia que presenta el Nen dret i beneït sobre els genolls de la seva mare asseguda, i que l'autor distingeix d'altres variants en què el Nen adopta actituds diverses. Existeix una certa polèmica sobre l'origen del tema concentrada en estudis de Keller i Weinberger, per una banda, i de Kosengarten i Previtali per una altra.
 15. ISHINABE. «La Maestà di...», fig. 15.
 16. A més del relleu de la clau de volta de la catedral de Barcelona, esmentaré algunes obres gironines: la Verge amb el Nen coneguda com a «Verge del Roser» de l'església de St. Martí a Santa Pau (Miguel OLIVA PRAT. «La villa de Santa Pau (Gerona)», *Revista de Gerona*, núm. 51, 1970, p. 23-30), una imatge de col·lecció particular (NOGUERA i MASSA, Antoni. *Les marededéus romàniques de terres gironines*, Barcelona, 1977, p. 256) i la més discutible, quan a la postura de l'infant, coneguda com a marededéu de les Oliveres (*Catálogo monumental de la Provincia de Gerona*, fasc. III. *La comarca de Bañolas*, Gerona, 1972, fig. 119).
 17. Vegeu per ampliar el tema l'estudi de P(ere) B(esian i) R(amon). «Taller de Jaume Cascalls. Mare de Déu», dins el *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès I*, Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1991, núm. 311, p. 48 i 333-334. L'autor ens remet a l'ambient escultòric del segon quart del segle XIV, i als seus artífexs, Jaume Cascalls, mestre Aloi i, potser, Pere de Guines.
 18. Vegeu JUNYENT, Eduard. «La devoció mariana en Roda de Ter», *Roda de Ter*, núm. XII, setembre, 1954, i Josep BRACONS. *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Publicacions del Patronat d'Estudis Ausonencs, 1983, fig. E, p. 30-31; aquest darrer catàleg també altres peces que mostren el Nen dret sobre la falda de la seva mare entronitzada (vegeu núms. 30, 39 –Marededéu del convent de l'Esperança de Vic–). Vegeu també una talla de la Verge amb el lliur publicada per TRENS, Manuel. *Maria. Iconografia de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, fig. 326 (col·lecció Graell de Barcelona), o la marededéu del Portal de Prats de Rei (fig. ***).
 19. Vegeu la *Memòria d'activitats 1982-1988 del Centre de Conservació i restauració de Béns culturals mobles*, Barcelona, 1988, p. 113.
 20. A(LCOY i) P(EDRÓS), R(osa). «Mare de Déu amb el Nen», dins el *Catàleg d'escultura i pintura...*, núm. 329, p. 351-352, obra de la segona meitat del s. XIV. Aprofundiré el treball realitzat a la fitxa del Catàleg en un article en preparació: «Apunts sobre les tendències de l'escultura línia a la Lleida del s. XIV. Una santa Anna i altres imatges».
 21. L'anomenat «Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto» seria l'autor de diverses figures de la Verge amb el Nen dret damunt la falda. L'església parroquial de Fossa i el Museo Nazionale de l'Aquila ens proporcionen dues belles imatges estudiades per Giovanni PREVITALI a «Due lezioni sulla scultura "ombra" del Trecento. II. L'Umbria alla sinistra del Tevere. 3. Tra Spoleto e l'Aquila: il "Maestro della Madonna del Duomo di Spoleto" e quello "del Crocifisso di Visso"», *Prospettiva*, núm. 44, 1986, p. 9-15. Altres mostres condueixen a Orvieto («Terzo Maestro di Orvieto») i a algunes talles atribuïdes al «Maestro della Santa Catalina Gualino» (vegeu BARTALINI, Roberto. «Maestro de la Santa Caterina Gualino», dins *Umbria e toscani tra Due e Trecento*, (catàleg a cura de Luciano Bellosi), Torino, 1988, p. 91-96).
 22. RENS, Manuel. *Maria, Iconografia...*, fig. 62.
 23. Idem. figs. 249, 267, 268, p. 439 i ss. Dins l'escena catalana és cèlebre l'anomenada marededéu del claustre de Solsona, peça del tercer quart del s. XII, atribuïda a Gilabertus de Tolosa. També esmentarem les discutides Verge de Bellull, al claustre de la catedral de Girona, i la marededéu del mainell de la façana occidental de la Seu de Tarragona, obres que ens porten a l'escultura gòtica del darrer quart del s. XIII.
 24. SANTAMARIA. *La Mare de Déu...*, p. 21 i 23-24.
 25. RIVERA, Bonaventura. *Memòria històrica-descriptiva...*, p. 17-18. Ja anteriorment GALLÚS y PLA, D. Bonaventura. *Novena en honor de Nostra Senyora de Queralt*, Barcelona, 1878, p. 18, considera la presència d'un bou petit d'igual matèria que la imatge.
 26. RIBERA I RIBÓ, Mn. Ventura. *Memòria històrica descriptiva del Santuari de Queralt*, Barcelona, Ent. la Renaixença, 1904 (rectificant aquesta primera posició per admetre una datació en el XIII: ID., *Madona de Corbera*, 1926; HUCH, Dr. Ramon, *Notes històriques de la Ciutat de Berga*, Berga, 1955).
 27. VILARDAGA, Jacint. *Efemèrides bergadanas*, citat per ARMENGOU. *El Santuari...*, p. 30.
 28. BALLARÍN, op. cit. De fet Ballarín segueix les tesis que es poden fer remuntar a Mn. Josep GUDIOL i CUNILL, que féu un article a *La Veu de Catalunya*, l'1 d'octubre de 1917, i que opina sobre el goticisme de la talla sense parlar d'un moment en concret. En termes generals la seva apreciació fou recollida per Mn. SANTAMARIA a *La Mare de Déu de Queralt...*, p. 19-20 i 22, i en la mateixa perspectiva per ARMENGOU. *El Santuari...*, p. 29-30, autors que insisteixen en una datació dins del s. XIII.
 29. VIGUÉ, Jordi i BASTARDES, Albert, a *El Berguedà*. (vol. 1, *Monuments de la Catalunya romànica*), Barcelona, 1978, p. 147-148, coincideixen en què es tracta d'una obra no anterior al s. XIV, malgrat l'encloguin paradoxalment en un llibre que, en definitiva, havia de ser dedicat al Romànic. Per la meua part, insistiré en la qualificació de gòtica que mereix una peça que es correspon perfectament amb la cronologia tres-centista de l'estil.
 30. BALLARÍN. *Queralt...*, p. 54-55. GALLÚS y PLA, Bonaventura. *Novena en honor de...*, p. 18, separa el moment de construcció («bastant antiga») del de la troballa, que creu que es produí a finals del s. XIV. Pel que fa a la capella de Francesc Garreta, vegeu del text de Gallús l'apartat «III. Construcció de la iglesia primitiva de Queralt» (Idem. p. 16-17).
 31. Vegeu BRACONS, Josep. «Mare de Déu», dins *Millenium*, Barcelona, 1989, p. 267, cat. n. 204. Vull agrair en aquesta nota final l'inestimable ajut i recolzament de Rosa Serra i Rotés, fonamental a l'hora d'afegir informacions i de prendre la iniciativa que m'ha portat a realitzar aquest treball.

Rosa Alcoy

Doctora en Història de l'Art,
professora de la Universitat
de Barcelona